

Domitilla Campanile

Barabbas (Richard Fleischer, 1961): il percorso dell'uomo

Abstract

This article aims at analyzing *Barabbas* (Richard Fleischer, 1961), a movie about Barabbas, the bandit who was freed instead of Jesus. The author manages to investigate the way the main character is depicted, and the significant differences between him and the typical protagonists of epic movies. Finally, she discusses the use of a specific mythical pattern and its relevance in shaping a successful plot and providing a penetrating vision of the man in *Barabbas*.

In questo saggio ci si propone di analizzare *Barabbas* (*Barabba*, Richard Fleischer 1961), film dedicato alla vita di Barabba, il brigante liberato al posto di Gesù. In particolare si discutono qui i numerosi elementi che rendono differente questo film da altri ambientati nel mondo antico, si rileva poi la presenza e l'importanza di uno specifico schema mitico utilizzato qui per rappresentare la vicenda del protagonista e avvicinarla a quella di ogni uomo.

Da qualche decennio i film ambientati nel mondo antico godono di una giustificata attenzione critica e la loro grande popolarità non costituisce più un impedimento allo studio: al contrario, analisi sul senso e la funzione dei generi cinematografici hanno mostrato che il consenso del pubblico, lungi dall'ostacolare la ricerca, dovrebbe, invece, essere uno stimolo per capire questo fenomeno¹. È facile comprendere come per un cultore del mondo antico i film storici possano rappresentare un campo attraente di indagine e così un numero sempre crescente di studiosi si sta impegnando in tali studi e un numero sempre più rilevante di pubblicazioni testimonia la fecondità di tale interesse.

Considerata la grande ricchezza di produzioni cinematografiche degli anni Cinquanta e Sessanta, non deve stupire che alcuni film storici girati in quegli anni non abbiano ancora ricevuto un'analisi adeguata; invece di biasimare quanto non è stato ancora fatto riterrei, però, più vantaggioso dedicarsi a soggetti poco trattati partendo dai risultati già ottenuti. Tra i film meritevoli di approfondimento credo sia senz'altro da considerare *Barabbas* (*Barabba*, Richard Fleischer 1961): in questo contributo desidererei, appunto, discutere alcuni aspetti relativi alla costruzione del protagonista e alla struttura di questa opera². Eccone in primo luogo un riassunto.

¹ Da vedere, almeno PERKINS (1972); KAMINSKY (1974); SORLIN (1977). Fondamentale WOOD (1975).

² *Barabbas* 1961.

Italia 144'; regia R. Fleischer; sceneggiatura C. Fry dal romanzo *Barabbas* di P. Lagerkvist; produzione: D. De Laurentiis; fotografia: A. Tonti; montaggio: A. Gallitti, R. Poulton; musiche: M. Nascimbene; scenografia: M. Chiari; Costumi: M. De Matteis; cast: A. Quinn (Barabba); S. Mangano (Rachele); V. Gassman (Sahak); J. Palanca (Torvald).

Il prefetto della Giudea Ponzio Pilato rilascia un condannato, assecondando i costumi locali che prevedono questa concessione durante il periodo della Pasqua ebraica; invece di Gesù, accusato di ribellione e blasfemia, la folla preferisce chiedere la libertà per Barabba (Anthony Quinn), un ladro e assassino che subito torna alla vita precedente e alle compagnie che frequentava. Nonostante la sua donna, Rachele (Silvana Mangano), si sia convertita alla nuova religione e dichiari di aver assistito alla Resurrezione, Barabba non si lascia convincere né dalle sue parole né dall'incontro con Pietro e con Lazzaro, anche se la consapevolezza che un altro è morto al suo posto lo continua a turbare. A causa della sua fede Rachele viene accusata di blasfemia e lapidata; Barabba, per vendicarla, cerca di uccidere durante una rapina due sacerdoti. Catturato e ricondotto davanti al tribunale di Ponzio Pilato viene condannato ai lavori forzati a vita nelle miniere di zolfo in Sicilia. Passano gli anni, Barabba è ora incatenato insieme a Sahak (Vittorio Gassman), un mite Cristiano. Dopo iniziali animosità i due diventano amici e Barabba salva Sahak nella terrificante esplosione della miniera causata da un terremoto. Il proprietario della miniera destina i due superstiti al lavoro dei campi e poi li porta con sé a Roma per farli combattere come gladiatori. I due superano un duro allenamento ma, nell'arena, Sahak si rifiuta di dare il colpo di grazia a un avversario. Interrogato dal padrone si dichiara Cristiano e viene messo a morte; lo uccide Torvald (Jack Palance), il crudele capo dei gladiatori. Barabba è poi costretto a combattere contro di lui nel circo ma, contro ogni previsione, riesce a ucciderlo, guadagnandosi il favore della folla e dell'imperatore Nerone che gli dona la libertà. Barabba porta il corpo di Sahak in una catacomba, dove sa che sono radunati i Cristiani e lì incontra di nuovo Pietro. Quando riesce a uscire dalla catacomba nella quale si era perso, scopre che Roma è in fiamme. Credendo che sia opera dei Cristiani e che il fuoco sia la fine del vecchio mondo e l'inizio del nuovo regno promesso da Gesù, si getta entusiasticamente a dar alle fiamme un edificio. Catturato e messo in cella ritrova Pietro e gli altri che gli rivelano la loro totale estraneità all'incendio. Tutti sono condannati alla crocifissione e Barabba muore per ultimo, forse convertito a quella fede che per tanti anni non ha compreso.

Il film è tratto dal romanzo *Barabbas* (1950) di Pär Lagerkvist, autore svedese premiato con il Nobel per la letteratura nel 1951³. La figura del criminale liberato al posto di

³ Il romanzo *Barabbas* aveva contribuito in modo decisivo alla considerazione per il Premio Nobel; questa la motivazione sintetica del premio: «For the artistic vigour and true independence of mind with which he endeavours in his poetry to find answers to the eternal questions confronting mankind». Vd. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1951. Nell'occasione Anders Österling ha offerto un'importante presentazione della produzione letteraria di Lagerkvist, vd: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1951/press.html. Qui il discorso di Lagerkvist (10.12.1951): http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1951/lagerkvist-speech.html. Su Pär Fabian Lagerkvist (Växjö, 23.05.1891 – Stoccolma, 11.07.1974) e *Barabbas* vd., almeno, SCHWAB (1981); SCOBIE (1983); VAN DER LINDE (2007); vd. anche BIERSENK (2013).

Gesù – il primo uomo, in effetti, a essere debitore della propria salvezza a Gesù – ha cominciato a essere oggetto di romanzi e di opere teatrali almeno sin dal XIX secolo. Le menzioni del personaggio nei Vangeli canonici⁴ lasciano un grande spazio per la ricostruzione fantastica e il personaggio sembra assai adatto per incarnare le pulsioni rivoluzionarie di un ribelle o le ansie di un'umanità tormentata dal dubbio e dall'assenza di fede⁵. Il successo del romanzo di Marie Corelli (1893)⁶ aveva mostrato le potenzialità di un simile protagonista; seguirono opere teatrali, racconti e romanzi⁷, il più celebre dei quali è, appunto, quello di Pär Lagerkvist.

Il libro godette subito di un grandissimo favore e fu immediatamente trasposto in un film svedese in bianco e nero diretto da Alf Sjöberg (1953). Nello stesso anno Lagerkvist portò sulle scene una resa teatrale del suo romanzo⁸. La grande popolarità della storia e il continuo interesse del pubblico verso vicende ambientate nel mondo antico avevano nel frattempo spinto il produttore italiano Dino De Laurentiis a reclutare le migliori energie disponibili e a mobilitare grandi capitali per la realizzazione di un kolossal tratto da *Barabbas*; dopo una serie di false partenze, di attese per ottenere la disponibilità dell'attore protagonista e dopo varie riscritture della sceneggiatura, il film fu finalmente girato e presentato in prima visione in Italia nel dicembre del 1961⁹. Scegliere come testo di partenza per la trasposizione filmica un romanzo apprezzato dal largo pubblico e premiato con un riconoscimento critico esclusivo e ambitissimo come il premio Nobel non costituiva, del resto, una novità per un film ambientato nel mondo antico. Il precedente illustre e fortunato era, infatti, il romanzo *Quo Vadis* dell'autore polacco Henryk Sienkiewicz, premio Nobel per la letteratura nel 1905¹⁰.

⁴ Barabba compare nel Vangelo di Matteo, 27.16-26, Marco, 15.6-15, Luca, 23.18-25 e Giovanni, 18.40. Utile WALSH (2008).

⁵ Importante JENKINS (2009).

⁶ Marie Corelli (pseudonimo di Mary Mackay), *Barabbas. A Dream of the World's Tragedy*, 1893. Dal romanzo fu presto tratto un film, su cui vd. BURNETTE-BLETSCH (2016).

⁷ Come il dramma di Michel de Ghelderode (*Barabbas* 1928), il poema di Sara Bard Field (*Barabbas. A Dramatic Narrative*, 1932), il racconto lungo di Otto Michael Knab (*Die Stunde des Barabbas*, 1938), il romanzo di Emery Bekessy (*Barrabas*, 1946), di P. Lagerkvist, di Grace Johnson (*The Rebel*, 1996). Alle opere ricordate da B. Jenkins si può aggiungere un romanzo di Bertram Brooker (*The Robber. A Tale of the Time of the Herods*, 1949), un dramma di Antonio Conti (*Barabba*, prima a Pesaro, Teatro Rossini, 1949), un'opera musicale in due atti di Dino Garrafa e Paolo Scarpino (*Barabba, il musical*, 2010).

⁸ Importante CULEDDU (2008), con bibliografia precedente. Sul film *Barabbas* di Alf Sjöberg, cui lo stesso Lagerkvist aveva contribuito scrivendo i dialoghi (cf. <http://www.sfi.se/en-GB/Swedish-film-database/Item/?itemid=4387&type=MOVIE&iv=FilmTeam>) vedi l'apprezzamento di ELLEY (1984, 128) e di DUMONT (2009, 408s.).

⁹ La prima ufficiale del film si ebbe a Roma il 23 dicembre 1961; nel 1962 *Barabbas* uscì negli Stati Uniti, in Francia, Germania Ovest, Regno Unito, Svezia, Brasile, Spagna, Portogallo. Assai utili JONES (1962); FLEISCHER (1993, 213, 217, 219, 220, 226, 217-27); KEZICH – LEVANTESI (2001, 161, 162, 166s.).

¹⁰ Il premio Nobel per la letteratura fu assegnato a Henryk Sienkiewicz (Wola Okrzejska 1846 – Vevey 1916) nel 1905 «Because of his outstanding merits as an epic writer», vd. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1905. Il romanzo *Quo vadis* (*Quo vadis*.

De Laurentiis commissionò la sceneggiatura di *Barabbas* al poeta e drammaturgo inglese Christopher Fry, affidandogli il difficile compito di preservare l'aspetto personale e privato della storia del protagonista, i valori letterari e lo spirito del romanzo all'interno di una cornice cinematografica di grande spettacolarità¹¹. Una sfida analoga fu sostenuta dal regista Richard Fleischer¹², che riuscì a rappresentare la tensione tra una vicenda intima e la grandiosità del contesto anche attraverso l'uso sapiente di primi piani, di campi lunghi e di moduli rappresentativi articolati secondo linee diagonali. L'uso espressivo dell'illuminazione e la ripresa di schemi tratti dalla pittura del Seicento trasmettono, inoltre, effetti realistici e drammatici a molte inquadrature; la scena di Barabba che porta il corpo di Sahak, poi, è un evidente omaggio alla *Pietà*, un'immagine commovente che ricorre in molti film senza mai logorarsi¹³; anche nella colonna sonora, composta da Mario Nascimbene, si raggiunge un felice equilibrio nell'accompagnare lo spettatore attraverso gli aspetti esteriori e spettacolari della storia e quelli interiori del personaggio¹⁴.

Come *Ben-Hur*, *Quo Vadis*, *The Robe*, *Demetrius and the Gladiators*, *Barabbas* appartiene al genere cinematografico dei film storici, in particolare al sottogenere dei film ambientati nel I secolo d.C., nei quali molto spesso una minoranza perseguitata di Ebrei o di Cristiani si oppone all'onnipotenza dell'Impero romano e dei suoi arroganti patrizi¹⁵; sin dalle prime scene, tuttavia, in *Barabbas* sono volutamente ignorati o

Powieść z czasów Nerona), uscito inizialmente nel 1895 in tre puntate su rivista, fu pubblicato l'anno seguente in volume unico e più volte adattato per il cinema e la televisione, a partire dal 1901 con il *Quo Vadis* di Lucien Noguét e Ferdinand Zecca. Durante la preparazione di *Barabbas* era ancora assai recente l'enorme successo del *Quo Vadis* diretto da Mervyn LeRoy (1951).

¹¹ Importante JONES (1962, 21; 31-35). Su Christopher Fry (pseudonimo di Arthur Hammond Harris, Bristol 18 December 1907 – Chichester 30 June 2005) vd., almeno, LECKY (1960); LUTYENS (1962); ROY (1964; 1965; 1968); WIERSMA (1970); DISCH (1995). Fry era stato anche co-autore della sceneggiatura di *Ben-Hur* (1959). Di recente è stata tratta dal romanzo una miniserie per la televisione (durata 200'): *Barabbas* (*Barabba*, Roger Young, 2012).

¹² Manca uno studio esaustivo sull'opera di Richard Fleischer (New York 8.12.1916 – Los Angeles 25.03.2006), regista la cui carriera si estende per oltre quarantacinque anni; per ora si vd., almeno, BOURGOIN (1986); FLEISCHER (1993); CODELLI (2005). Vd., inoltre, ELLEY (1984, 91); SOLOMON (2001, 200s.); JUNKELMANN (2004, 325s.); LINDNER (2007, 99s.); JENKINS (2009); AKNIN (2009, 79s.); tra i migliori saggi DUMONT (2012) e DUMONT (2009, 417s.); COLAVITO (2014).

¹³ RUIZ (2010) valorizza questi risultati e segnala come modello per la sequenza della flagellazione il quadro di Diego Velázquez *Christ after the Flagellation contemplated by the Christian Soul* (1628-1629, olio su tela, London, The National Gallery) <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-contemplated-by-the-christian-soul>. Sulla ripresa della *Pietà*, vd. FITZGERALD (2001, 43s.).

¹⁴ Per la colonna sonora, composta da Mario Nascimbene, vd. PINKERTON (2014); MEYER (2015); Nascimbene aveva già collaborato con Richard Fleischer scrivendo la musica per *The Vikings* (*I Vichinghi*, 1958). Su Mario Nascimbene (Milano, 28.11.1913 – Roma, 06.01.2002) vd. PATRIZI (2012).

¹⁵ *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), *The Robe* (*La Tunica*, Henry Koster 1953), *Demetrius and the Gladiators* (*I Gladiatori*, Delmer Daves 1954). Per una discussione sulla struttura e i presupposti di questo tipo di trame rimando a CAMPANILE (2015), ove ulteriore bibliografia, di cui sono da ricordare, almeno, WOOD (1975) e BABINGTON – EVANS (1993, 177-205).

contraddetti alcuni schemi previsti per i film storici. Questa scelta, naturalmente, non è affatto arbitraria: come vedremo più avanti, l'indispensabile identificazione dello spettatore con il protagonista e con le sue tribolazioni avviene ugualmente e si attiva anche grazie all'iterazione di una struttura assai efficace. La rinuncia ad alcune convenzioni, inoltre, – è quasi ovvio affermarlo – non si attua a spese della spettacolarità. Consideriamo in primo luogo l'inizio. I film storici ambientati nel mondo antico devono superare difficoltà ignote a film appartenenti ad altri generi cinematografici: agli spettatori è richiesto di calarsi in luoghi del tutto estranei alla loro esperienza, incontrare nomi e paesi sconosciuti e realtà storiche di cui forse hanno sentito parlare solo in modo assai vago. Si entra in un mondo nuovo e per evitare uno spaesamento eccessivo è quindi necessaria una guida, funzione che assolve una voce iniziale fuori campo che illustri brevemente ciò che è assolutamente indispensabile sapere. Alla voce fuori campo spesso si accompagnano poche righe in sovraimpressione con l'indicazione del luogo e dell'anno dell'azione e l'immagine di una carta geografica.

Barabbas è, invece, uno dei rarissimi film nei quali lo spettatore non ascolta all'inizio nessuna introduzione da parte della voce fuori campo. Non c'è necessità di spiegare in quale luogo e quando si svolga l'azione, e chi sia l'uomo vestito di bianco accusato di «sedition and blasphemy» davanti al tribunale delle autorità romane in Giudea, perché nessuno spettatore poteva ignorare cosa fosse accaduto allora a Gerusalemme nei giorni precedenti la Pasqua ebraica, ma in ogni caso oltre alla voce manca anche l'indicazione del luogo. La scelta di superare la mediazione della voce fuori campo mira a immergere il pubblico direttamente nella vicenda, a farlo sentire parte dell'azione e a proiettarlo subito all'interno della storia. Una tale intenzione è confermata vuoi dalla soluzione di posporre i titoli di testa dopo la prima scena vuoi dal fatto che nell'immagine iniziale del film Ponzio Pilato viene ripreso mentre annuncia la condanna di Gesù in modo che sembri rivolgersi agli spettatori in sala più che alla popolazione di Gerusalemme.

La distanza dalle scelte consuete in altri film storici si avverte, invece, nella figura di Barabba; il protagonista maschile di un film storico, infatti, è sovente un individuo virtuoso e magnanimo vittima di ingiustizie: incarna l'«apoteosi della virilità, non come pura e semplice forza fisica, sì anche come salda fiducia in se stessi e sicuro senso di responsabilità»¹⁶. Come si vede siamo lontani dalla caratterizzazione qui proposta di Barabba. Prima ancora che appaia sulla scena egli viene descritto a Ponzio Pilato come un criminale e un assassino e la prima immagine di lui offerta al pubblico è quello di un uomo in ceppi, abbruttito e rassegnato all'imminente esecuzione, rannicchiato su un pagliericcio in fondo a una cella¹⁷. Solo il clamore della folla lo desta dal suo sonno

¹⁶ Cf. SPINAZZOLA (1965, 278), anche in SPINAZZOLA (1974, 333).

¹⁷ A 1' 44": «Barabbas is a rebel. A robber, an assassin».

stuporoso e il passaggio dal buio della prigione alla luce del giorno lo getta in una sorta di temporaneo abbacinamento. È questo un punto fondamentale per la comprensione del film: l'opposizione tenebre/luce, cecità/visione diventa un modulo costante di tutta la storia, una chiave dell'intera vicenda di Barabba. Il contrasto è espresso in modo abile, non si propone come un simbolismo didascalico e insistito, perché sin dall'inizio vi è convergenza tra l'efficacia del simbolo e la realtà dell'esperienza. La luce acceca Barabba che accetta il fatto (5' 46'') come naturale, poiché la permanenza nel carcere lo ha abituato al buio; la luce che promana da Gesù è considerata un'illusione da Barabba che vedrà come «tricks» l'opera di Gesù e dei suoi discepoli¹⁸.

I piani della realtà e del simbolo continuano a coincidere in tutto il film: nella sequenza dell'eclisse che accompagna la morte in croce di Gesù¹⁹, in quella ove apprende da Pilato che non può essere condannato a morte ma che sarà destinato alle miniere di zolfo²⁰, e, per citare, la più esplicita, nelle parole di Pietro. L'apostolo spiega a Barabba la missione affidagli da Gesù, missione che consiste appunto nel portare gli uomini dall'oscurità alla luce²¹. La parabola spirituale del protagonista non si compie, però, se non, forse, alla fine quando anche la morte lo coglierà nell'oscurità della notte. La storia termina, infatti, con una suggestiva conclusione ad anello: come il film si era aperto con la crocifissione di Gesù segnata dal buio dell'eclissi totale, così si chiude con quella di Barabba che, ultimo tra i crocifissi, muore da solo, nel buio e proprio alle tenebre forse si affida²².

La solitudine è un altro elemento che caratterizza la sua vicenda umana; gli incontri straordinari della sua vita con Gesù, Lazzaro e Pietro lo hanno turbato ma non hanno indotto mutamenti profondi; la morte per lapidazione della sua donna e l'uccisione del suo compagno di pena hanno suscitato, poi, solo reazioni violente, sorda vendetta e, nel caso Sahak, rimorso e vergogna per aver abbandonato l'amico ed essere rimasto vivo. Riaffiora, qui, l'interrogativo che ha tormentato Barabba sin dall'inizio, perché lui si è salvato e altri no? Perché Gesù è morto al suo posto?²³ È inevitabile riflettere, a questo punto, sul valore metastorico della domanda «Why me?». All'epoca

¹⁸ *Barabbas* (5' 54''): «I'm not used to the light. It plays tricks».

¹⁹ *Barabbas* (a 14' 27''): «Something's wrong with my eyes. I can't see. Something's wrong. Everything's black. Black as death. I knew there was something wrong when I saw that light. Tell me. Am I going blind? Am I going blind?».

²⁰ *Barabbas* (a 48' 08''): «The death has been paid. He's taken my death. That's it. He's taken my death. That light, that wasn't light. The dark, that wasn't dark. That wasn't dark, that was life. That was life».

²¹ *Peter* (a 27' 15''): «He said that in the future our fish would be men. It was a serious joke. It meant he'd given us the word to draw men out of the dark sea into the light».

²² *Barabbas* (a 2h 10'): «Darkness... I give myself up into your keeping. It is Barabbas». Per un primo accostamento all'importante fenomeno compositivo detto struttura circolare/struttura ad anello (*ring composition*) vd., almeno, PORTER (1971); HOLTSMARK (1997); DOUGLAS (2007).

²³ *Barabbas* (a 1h 59'): «Jesus of Nazareth was killed instead of me. There must have been a reason. Why me? Why did he choose me?».

della produzione del film ciò doveva rappresentare un problema cruciale e una ferita ancora aperta per quanti fossero sopravvissuti agli orrori della seconda guerra mondiale.

A proposito di Rachele, la sua compagna convertitasi al Cristianesimo, bisogna sottolineare come, anche in questo caso, *Barabbas* si distingua da altri film storici. Manca, infatti, una storia d'amore che redima il protagonista, manca una donna che esalti la natura compassionevole e generosa tipica del protagonista consueto e ne smussi i tratti più aggressivi, ruolo rivestito, per esempio, da Sephora in *The Ten Commandments* (*I Dieci Comandamenti*, Cecil B. DeMille, 1956), da Varinia in *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), da Esther in *Ben-Hur*, da Lygia (Licia) in *Quo Vadis*, solo per citare i casi più noti²⁴. Sono tutte figure, queste, che ben rappresentano la donna bella, modesta e sinceramente innamorata del protagonista, cui fa da contrappunto perdente la donna bella, potente e malvagia incapricciata del protagonista, personaggio, quest'ultimo, quasi indispensabile in ogni romanzo e film storico. La protagonista femminile positiva coopera al cambiamento dell'eroe aiutandolo a passare dalla volontà di vendetta al perdono, secondo un percorso che ha spesso come punto di arrivo una conversione.

In *Barabbas* tutto questo è assente: il sentimento quasi animalesco che Barabba prova per Rachele non ha nulla a che fare con la passione solitamente rappresentata nei film storici; la giovane, poi, dopo la conversione si è estraniata da lui ed è interessata solo a predicare il ritorno di Gesù e il mondo nuovo che sarebbe venuto. Barabba non comprende il cambiamento e irride la sua fede ingenua e profonda, ma cercherà di vendicarne la morte. Rachele, infatti, esce presto di scena, lapidata per «blasphemy, and spreading blasphemy» e nessuna donna prenderà il suo posto nella storia²⁵.

Barabba, certo, taciturno e violento, è anche molto diverso dagli smaglianti protagonisti tradizionali; all'inizio del film non è giovane e negli anni il suo invecchiamento è manifesto, come sottolinea con sarcasmo Torvald durante gli allenamenti gladiatori a Roma²⁶. Bisogna notare, infatti, che lo sviluppo temporale della diegesi è piuttosto lungo: la vicenda si snoda per circa trenta anni, dalla morte di Gesù al grande incendio di Roma del 64 d.C.; Barabba ha passato molti anni nell'inferno della solfara ed è riuscito a rimanere vivo solo grazie al suo indomabile spirito di sopravvivenza e alla sua costituzione vigorosa²⁷. Barabba, inoltre, non è la vittima

²⁴ Su questo tema, assai presente nella cinematografia americana degli anni Cinquanta e Sessanta, sempre da vedere NADEL (1995).

²⁵ A 39' 17" «For blasphemy, and spreading blasphemy, this woman is condemned. For stirring up evil matters among the people, for misleading their minds and denying the wisdom of authority. For her sins, she has been condemned to death by stoning».

²⁶ Vd. BABINGTON – EVANS (1993, 186). *Torvald* (a 1h 23'): «Have they mistaken this place for an old men's hospital?». A 1h 24': «Show me what you can do, grandfather». E a 1h 25': «What do we do with aging fish, grandfather?».

²⁷ Il passare del tempo è rappresentato attraverso la continua discesa di Barabba negli abissi spiraliformi della solfara; come osserva un condannato (a 50' 58"): «That's how you know how long you've been

incolpevole di ingiustizie, oppresso da un impero strutturalmente iniquo²⁸, né a lui si contrappone un nemico personale ansioso di rovinarlo.

La straordinaria figura di Torvald, gladiatore che per tre volte ha rifiutato la libertà pur di continuare a dirigere il *ludus*, addestrare i lottatori e combattere nell'arena, somiglia più a un folle angelo della morte assetato di sangue che all'usuale antagonista dell'eroe²⁹. Torvald è un prodotto dell'alienata realtà carceraria dell'arena, la sua ferocia è diretta contro ogni avversario, non specificatamente contro Barabba.

Si potrebbero rilevare tratti ulteriori che distanziano Barabba dalla tipica figura principale di un film storico, ma i casi presentati sono forse sufficienti a illustrare questo; bisogna ora notare, semmai, l'abilità con cui gli elementi spettacolari riescono a diventare parte integrante della storia. L'esigenza di soddisfare le attese del pubblico che pregusta in questi film la riproposizione di scene emozionanti e spettacolari si fonde, infatti, con la necessità di determinare snodi indispensabili per lo sviluppo dell'azione³⁰.

L'eccezionale inclusione di una vera eclisse totale di sole nella sequenza della crocifissione fu abilmente pubblicizzata durante la produzione del film; le obiettivi difficoltà di ripresa e le ingegnose soluzioni tecniche adottate furono descritte ampiamente nella stampa dell'epoca³¹. L'unicità del fenomeno e la coincidenza con un momento essenziale della storia costituivano un forte incentivo alla visione di questo film, ma gli spettatori potevano ritrovare in *Barabbas* anche molti grandiosi loci obbligati dei film storici. Parate spettacolari, scontri nell'arena, incendi rovinosi e un terremoto di devastanti conseguenze accompagnano in forma non accessoria ma sostanziale lo svolgimento della vicenda umana di Barabba.

Non conviene, forse, citare ogni antecedente e i film storici che hanno contribuito alla creazione di un repertorio tematico e visivo da cui *Barabbas* ha potuto attingere, ma pochi esempi possono essere sufficienti. Se il grande incendio di Roma costituiva una delle parti memorabili già di *Quo Vadis* e di *The Sign of the Cross* (*Il segno della Croce*, Cecil B. DeMille, 1932), non bisogna dimenticare quello che sarebbe diventato

here, by how deep you're down». A 55' 15" la menzione dell'imperatore sotto il quale Barabba era stato condannato illustra la durata della pena: *Sahak*: «Who was emperor then?». *Barabbas*: «Tiberius». *Sahak*: «Tiberius? That was long ago. Almost in another world».

²⁸ Per una discussione sulla rappresentazione problematica dell'impero romano in film americani degli anni Cinquanta e Sessanta vd. CAMPANILE (2015), con bibliografia.

²⁹ La simbologia cromatica, ostentatamente contraddittoria, rimarca questo aspetto, Torvald, infatti, veste di bianco ma guida cavalli neri.

³⁰ Importanti osservazioni a proposito dei film storici e dei gusti destinati a soddisfare in AMY DE LA BRETEQUE (1995, 78): «Il ne faut pas négliger enfin la dimension "esthétique" de ce type de récits, propre à satisfaire le goût de l'étrange, du dépaysement, et ce "sentiment ample et exaltant de la disponibilité de l'espace et du temps" dont le cinéma est un merveilleux vecteur».

³¹ La sequenza della crocifissione fu girata a Roccastrada (GR) per riprendere al meglio l'eclisse totale di sole (15 febbraio 1961); su Aldo Tonti, direttore della fotografia, vd. MASI (2004); assai utile TONTI (1964).

un modello per ogni l'incendio: il rogo di Atlanta in *Via col vento*³². In *Barabbas* le scene dedicate al difficile apprendistato della gladiatura amplificano quelle già presenti in *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) e a loro volta saranno riprese in *Gladiator* (*Il Gladiatore*, Ridley Scott, 2000), per riproporre l'immagine di fatica, sofferenza e pericolo insito in questo doloroso tirocinio.

Ogni buona storia, poi, deve contenere uno scontro, meglio se poi questo si risolve in un duello fra il protagonista e un avversario apparentemente superiore per armamento, forza o uso sleale di mezzi. L'emozionante combattimento nell'arena tra Barabba e Torvald soddisfa al meglio le attese: oltre ad alludere palesemente alla celeberrima corsa delle quadrighe in *Ben-Hur*, la sequenza è ricca di altri richiami. La vittoria di Barabba, munito solo di una lancia su Torvald, ben armato alla guida di veloci cavalli neri, appaga lo spettatore ansioso di vedere, ancora una volta, la vittoria di un protagonista in condizione di inferiorità. Pur in condizioni avverse, Barabba riesce con abilità e sangue freddo a prevalere e a capovolgere la situazione intrappolando il nemico nella sua stessa rete. Torvald, atterrato, è costretto a umiliarsi nella polvere e chiedere la grazia, ma sperimenta su di sé la dura legge dell'arena: non c'è pietà per i vinti.

La rovinosa caduta dalla biga e il trascinamento sul terreno con il calpestio dei cavalli evocano certo la fine di Messalla in *Ben-Hur*, ma la sequenza non si limita a questo riferimento. La supplica di clemenza da parte dello sconfitto Torvald rimanda, infatti, a un preciso schema iconografico reso celebre dal quadro di Jean-Léon Gérôme *Pollice verso* (1872, Phoenix Art Museum, Phoenix). Grazie a questo dipinto il modulo del gladiatore atterrato che leva faticosamente il braccio per chiedere – per lo più senza successo – clemenza agli spettatori nell'arena è entrato stabilmente nel repertorio dei film ambientati nell'antica Roma, sino a diventare addirittura lo spunto iniziale per l'ideazione di *Gladiator*³³. Torvald, inoltre, subisce la stessa sorte dei due gladiatori da lui uccisi prima di attaccare Barabba. Dopo averli intrappolati nella rete, infatti, con il suo carro lanciato al galoppo li aveva trascinati nella polvere.

La voluta insistenza su queste terribili immagini richiede alcune osservazioni. È inevitabile, in primo luogo, il richiamo all'*Iliade*, al duello tra Ettore e Achille e all'accanimento di Achille sulle spoglie del vinto. Il corpo del Troiano legato al carro da Achille è poi trascinata nella polvere davanti alle mura di Troia sotto gli occhi sgomenti

³² *Gone with the Wind* (*Via col vento*, Victor Fleming 1939). L'incendio di Atlanta fu realizzato e diretto non da Victor Fleming ma da William C. Menzies, il direttore della scenografia, che per il suo lavoro in questo film vinse nel 1939 uno *Special Award*: «For outstanding achievement in the use of color for the enhancement of dramatic mood in the production of *Gone with the Wind*».

³³ Sulla presenza del tema della rete in *Barabbas* utili osservazioni in ELLEY (1984, 128-30). Sempre fondamentale per comprendere la dialettica astuzia/forza, la ricerca di DETIENNE – VERNANT (1977). Sull'importanza dell'opera di Jean-Léon Gérôme come antecedente figurativo per i film storici vd. ora CAMPANILE (2017, 302-305).

di Priamo, Ecuba e poi di Andromaca³⁴. Il parallelo con quanto è mostrato in *Barabbas* è evidente, specie se si ricorda che Ettore con la sua lancia non riusciva a colpire Achille, proprio come avviene ai due gladiatori che, armati di lancia, mancano, uno dopo l'altro, Torvald. Non intendo suggerire che si intendesse qui creare un'omologia precisa tra Torvald e Achille; credo, invece, che la descrizione omerica del duello prima e del trattamento del cadavere poi sia stata considerata un modello eccellente per mettere in scena un combattimento mortale segnato da crudeltà e pathos.

È importante, poi, riconoscere nella drammatizzazione di queste sequenze un dispositivo proprio di molti film ambientati nel mondo antico. Si pone, infatti, anche in *Barabbas* una corrispondenza tra spettatori antichi e moderni attraverso un chiaro parallelo tra il pubblico antico presente al sanguinoso scontro gladiatorio e quello presente in sala. La riflessione metacinematografica segnala una continuità tra lo sguardo sadico di chi, al circo o negli anfiteatri, assisteva compiaciuto a scene violentissime e noi spettatori odierni che di quelle scene ne contempliamo la ricostruzione; tra i tanti film dove è presente questa connessione ci si può limitare a citare, oltre *Barabbas*, *The Sign of the Cross*, *Quo Vadis*, *Demetrius and the Gladiators*, *Ben-Hur*, *Spartacus*, *Gladiator* e, più di recente, *The Eagle* (Kevin Macdonald, 2011).

I motivi che, sin dall'inizio della storia del cinema, hanno indotto a stabilire la simmetria presente/passato sono noti: in un film storico non si ambisce, certo, a far sentire profondamente lo spessore storico come distanza dal presente, a ricostruire filologicamente eventi, situazioni e personaggi. Il pubblico deve, al contrario, accettare il presupposto di una sostanziale equivalenza tra lui, spettatore, e i personaggi rappresentati. L'associazione tra il pubblico antico e quello moderno è una delle strategie valide elaborate per superare l'estraneità e agevolare l'identificazione³⁵.

Bisogna osservare, inoltre, che un simile parallelismo non è neutro; una critica sottile pervade, infatti, l'analogia: gli sfrenati spettatori che si diletta- vano di spettacoli cruenti e costosi non sono forse troppo diversi da noi che ora accorriamo ad assistere a spettacoli, se non più realmente cruenti, ancora assai costosi da realizzare. Il paragone, in fondo, non è certo molto lusinghiero. L'identificazione degli spettatori con i personaggi della storia costituisce un esito fortemente ricercato da registi e sceneggiatori poiché strumento sicuro per attirare spettatori e superare la barriera del tempo, ma, in questa specifica situazione, se ne può anche percepire un'effettiva funzione critica.

³⁴ Hom. *Il.* XXII 395-472; XXIV 15-18. Utile il commento di DE JONG (2012, 162s.). Sul tema di un simile trattamento del corpo del nemico vd. i rilievi di FRANZONI (2004). In Hom. *Il.* XXII 289-91 Ettore getta la lancia che non colpisce Achille, ma rimbalza sullo scudo.

³⁵ Non mi dilungo su questa importante strategia e sulle sue origini, riconducibili alla pittura storica, perché è possibile rinviare alla recente discussione in CAMPANILE (2017), con bibliografia.

Siamo qui arrivati a un passaggio importante nella discussione su *Barabbas*, poiché queste osservazioni permettono di comprendere quanto sotto l'apparente semplicità di molti film storici si possano celare un notevole dominio di risorse espressive e capacità autoriflessive. Alla luce di un tale rilievo è lecito procedere oltre e chiedersi se sia possibile individuare i meccanismi adatti a suscitare una risposta emotiva dal pubblico verso un personaggio singolare come Barabba³⁶. In altri termini, ci si domanda quali fattori abbiano contribuito a suscitare un grado di identificazione con il protagonista, dal momento che – come abbiamo visto – sono assenti vari elementi di solito adatti a indurre ciò in un film storico. Il fatto che la mancanza di alcune convenzioni non pregiudichi il risultato voluto, dunque, invita a indagare quali altre strutture sia possibile riscontrare nel film.

La riuscita contrapposizione tra la nuova luce portata dal Cristianesimo e la cecità di Barabba, refrattario al cambiamento e alla conoscenza del bene, è già stata notata, ma si può considerare qui l'evidente sottolineatura della cecità, la continua presenza di uomini ciechi con cui si scontra Barabba (lo stesso accusatore di Rachele è cieco), sino alla rudimentale protezione per gli occhi che Barabba si industria a procurarsi nella solfara, una benda che impedisce di vedere ma salvaguarda dall'altrimenti inevitabile cecità causata dal contatto con il minerale.

La difficoltà di scegliere il giusto cammino, l'incapacità ad accostarsi alla nuova fede, la diffidenza verso i suoi seguaci e la solitudine che ne deriva sono mezzi utili per avvicinare il pubblico contemporaneo a vicende lontane e creare un rapporto di continuità. Questi sono elementi che contribuiscono a sentire Barabba vicino allo spettatore e a permettere un'identificazione, ma lo strumento più efficace cui si ricorre in questo film è, a mio parere, l'utilizzo di uno specifico schema archetipico. La frequenza di strutture archetipiche nei diversi film ambientati nel mondo antico è facilmente comprensibile: miti e archetipi aiutano a costruire storie adatte a favorire l'identificazione con il protagonista³⁷.

L'apporto, vitale anche se spesso trascurato, che miti e archetipi forniscono nella creazione della trama di un film storico dovrebbe qui essere compreso e apprezzato, specie se si considera, invece, quanto la presenza di schemi e strutture archetipiche nella tradizione letteraria sia da molto tempo oggetto di studio; una tale consuetudine poteva preparare a recuperare questi fenomeni anche nei film e a coglierne l'enorme potenzialità. Tra i vari motivi archetipici è possibile riconoscere che uno in particolare, rintracciabile in molti film storici, assume qui in *Barabbas* un significato pervasivo. Intendo riferirmi alla catabasi, a quello schema sviluppato in forme diverse ma che in genere prevede per l'eroe la rovina, talora provocata dal tradimento di un amico, seguita da un viaggio penoso verso un mondo chiuso e ostile e un periodo di annullamento e

³⁶ Sempre utile, in generale, SMITH (1995) e SMITH (2010).

³⁷ Su ciò, da ultimo, vd. CAMPANILE (2017, 308-11).

dolore, vera e propria discesa agli inferi. Dopo una lunga permanenza e una faticosa risalita, però, il protagonista torna dal regno dei morti cambiato, munito di una nuova identità, di nuove conoscenze e abilità apprese durante il tempo di pena, abilità che gli permetteranno la reintegrazione nel mondo dei vivi³⁸. È facile citare fra i casi più evidenti le vicende di Judah Ben-Hur, divenuto abile auriga dopo la prigionia nelle galere romane e quelle di Maximus, prima generale, poi schiavo, poi eccezionale gladiatore.

Più evidente di tutti, è però il caso, di Barabba, la cui vita sembra una successione di cadute e risalite, un ciclo ininterrotto di catabasi, dalla prigione di Gerusalemme alle spaventose miniere di zolfo in Sicilia, dalle celle sotterranee dei gladiatori a Roma sino alle catacombe nel suburbio. Occorre soffermarsi, però, sulla sua vicenda perché proprio l'apparente elementarità della replica rivela – se scrutata attentamente – un interessante scarto dai meccanismi previsti nelle altre storie che contemplano un tale percorso. Consideriamo in primo luogo la ripetizione, fatto in sé del tutto insolito. Chi torna non si allontana più dal luogo da cui è stato separato con l'intrigo e la violenza, mentre qui l'iterazione dello schema ne sancisce, in realtà, l'inefficienza: la catabasi avviene più e più volte, ma Barabba non torna cambiato e non impara mai da queste prove, anzi, è lecito sostenere che le cadute successive avvengono proprio a causa dell'incapacità di fare tesoro delle dure esperienze. Barabba invecchia senza imparare e dopo ogni ritorno rimane lo stesso uomo di prima, a differenza di Rachele; Barabba non è cambiato, è sempre il solito «old rascal», mentre Rachele, convertita, è diventata un'altra persona³⁹.

Il fallimento del percorso di apprendimento non deve, però, far dubitare lo spettatore della sua esistenza, il meccanismo della catabasi e del ritorno dall'aldilà è, infatti, dichiarato più volte. Dopo la liberazione dalla prigione, alla sua vista gli amici gridano festosi che Barabba è riuscito a ingannare la morte, così come, dopo l'esplosione della miniera di zolfo, i commenti del proprietario Rufio prima, e di sua moglie Giulia poi, sono inequivocabili. Lo stesso Sahak, il compagno di pena, non esita a definire «hell» la solfara⁴⁰. Lo straordinario allestimento scenico della solfara, dall'aspetto dei condannati alla resa del terremoto e del successivo incendio, del resto, deve molto all'immaginario dantesco dell'Inferno.

³⁸ Vd., almeno, CLAUSS (1999); HOLTSMARK (2001); GORDON (2015). Utili CALVO MARTÍNEZ (2000); USTINOVA (2009); DOVA (2012); il numero monografico di «Les Études Classiques» LXXXIII (2015) dedicato a *Katábasis dans la tradition littéraire et religieuse de la Grèce ancienne*; MIKELLIDOU (2015), con ulteriore bibliografia.

³⁹ Sara (8' 39'"): «She's completely changed, I'm telling you». *Barabbas*: What's wrong with her? Bring her down». *Sara*: She's no good to my old rascal now».

⁴⁰ A 7' 53'': «Cheating his death again, like a good boy» e a 10' 51'': «The old rascal back from the dead». Dopo il terremoto e l'esplosione, *Un soldato* (1h 8'): «It was like the end of the world to them». *Rufius*: «The end of the underworld». E *Julia* (1h 15'): «Two men so strangely come up from the underworld». *Sahak* (55' 41''): «You make this even a worse hell than it is».

Ancora più esplicita e inquietante è la sequenza dell'incontro con Lazzaro, una figura importante nella storia, poiché incarna una sorta di doppio di Barabba. Lazzaro è – come Barabba – un uomo salvato da Gesù, ma è un uomo tornato realmente dal mondo dei morti; quello di Lazzaro non è stato un viaggio simbolico ma un vero ritorno dall'oltretomba e il suo aspetto, sparuto e simile a quello di un fantasma, è prova di un'esperienza indescrivibile⁴¹.

Un altro elemento differenziante, apparentemente sottile, ma, in realtà di notevole rilievo riguarda il nome. Come si è ricordato, uno dei segni tangibili del cambiamento dopo il ritorno concerne l'identità. Nel penoso mondo sotterraneo l'eroe ha patito l'annientamento, la perdita dei suoi tratti costitutivi della personalità, nome incluso. In *Gladiator* Maximus non ha più un nome, è lo Spaniard, in *Ben-Hur* Judah Ben-Hur è definito dal posto che occupa nella fila dei rematori e per i sorveglianti è «41», Forthy-one; anche Barabba nella miniera è solo un numero, il 564.

Dopo il ritorno tra i vivi, l'eroe conserva l'anonimato o assume una nuova identità, per rivelarsi solo al nemico incutendogli paura e sgomento: chi era creduto morto non solo è vivo ma sta bene ed è tornato a minacciare l'avversario⁴². La struttura consueta si interrompe qui, però, e il parallelo di Barabba con Maximus e Judah Ben-Hur cambia di segno. Barabba non nutre, infatti, alcun desiderio di rivelarsi, al contrario sarebbe lieto di restare sconosciuto, poiché il suo nome suscita nei Cristiani ostilità ed evoca in lui ricordi sgradevoli di un passato che preferirebbe obliterare. Quando per l'insistenza di Sahak Barabba borbotta il proprio nome, il compagno cerca, infatti, di aggredirlo e solo l'intervento della frusta del soprastante interrompe la zuffa⁴³.

Si potrebbe ancora continuare con l'analisi, ma è possibile ora – almeno in via provvisoria – proporre alcuni tentativi di risposta alle questioni poste all'inizio. Siamo di fronte a un film singolare, ove la spettacolarità si pone al servizio di una storia

⁴¹ *Lazarus* (31' 16''): «You want me to tell you about the realm of the dead? I cannot. How would you tell an unborn child what life is? It exists. But it isn't anything. To those who've been there nothing else is anything either. No one has asked me this before. They have listened how life came back to me and gone away praising. Only you have asked about death».

⁴² In *Ben-Hur*: *Messala* (1h 55', a proposito di un regalo appena ricevuto): «It's magnificent. And from a man I've never met». *Judah*: «You're wrong, Messala». *Messala*: «By what magic do you bear the name of a consul of Rome?». *Judah*: «You were the magician, Messala. You condemned me to the galleys. When my ship was sunk, I saved the consul's life. You know his seal? Now I have come back as I swore I would». In *Gladiator*: *Commodus* (1h 38'): «You do have a name». *Maximus*: «My name is Gladiator». *Commodus*: «How dare you show your back to me? Slave! You will remove your helmet and tell me your name». *Maximus*: «My name is Maximus Decimus Meridius, commander of the armies of the north, general of the Felix Legions, loyal servant to the true emperor, Marcus Aurelius, father to a murdered son, husband to a murdered wife, and I will have my vengeance, in this life or the next».

⁴³ *Sahak* (a 56' 13''): «What's your name?». *Barabbas*: «...». *Sahak*: «I asked you what your name is». *Barabbas*: «All right. If it's going to keep you quiet. Barabbas». *Sahak*: «What are you saying?». *Barabbas*: «Barabbas». *Sahak*: «What's the town you came from?». *Barabbas*: «Jerusalem». *Sahak*: «Are you the man they acquitted?». *Barabbas*: «What is that to you?». *Sahak*: «Chained to you, of all men on Earth!».

piuttosto diversa da quella cui il pubblico poteva essere abituato, per di più animata da un protagonista che per alcuni versi contraddice lo statuto dell'eroe consueto. I motivi dell'apprezzamento meritano, dunque, alcune riflessioni. L'abilità del regista, degli attori, dello sceneggiatore e di tutti quanti hanno collaborato alla realizzazione del film – in primo luogo quella del suo ideatore De Laurentiis – deve essere tenuta in conto, come sempre in questi casi, ma sono indispensabili altre riflessioni.

In questa particolare trama la distanza di Barabba dal tipico protagonista di film storici contribuisce ad avvicinare, anziché respingere, il pubblico. La sua storia di continue cadute, la sua incredulità di fronte all'esperienza che ha definito la sua vita, il suo procedere in un mondo cupo e brutale dove non c'è posto per i deboli come Rachele o Sahak, può non essere, dunque, troppo diversa da quella di qualunque uomo, specie – come si è già notato – in un'epoca ancora vicina alla II guerra mondiale. Uno spettatore, allora, non ha difficoltà a comprendere Barabba e a sentirlo vicino a sé. L'iterazione del modulo della catabasi, con la conseguente esposizione del suo fallimento per la riuscita di un individuo, mira poi, a mio parere, a mostrare qui che non è quel percorso che salva, non è la discesa metaforica o simbolica nell'aldilà e il suo ritorno che riscatta l'uomo. La salvezza è presente sin dall'inizio della storia: il sacrificio di Gesù ha già redento l'esistenza di ciascuno.

Un'ultima osservazione è però necessaria. Sarebbe erroneo, ritengo, considerare *Barabbas* un film didascalico o ingenuo. L'uso iterato di uno schema per negarne l'efficacia mostra, per esempio, una raffinata padronanza delle strutture narrative; la conclusione del film, volutamente enigmatica, lascia poi allo spettatore la scelta sulla fine di Barabba. Nel film, infatti, non si chiarisce se, in extremis, il fuorilegge si sia abbandonato a quella fede cui non hai mai voluto credere o se si abbandoni, invece, solo alle tenebre. Tutto ciò – e altro ancora – dovrebbe impedire un giudizio frettoloso su opere che richiedono, almeno a mio parere, una certa cura se si desidera coglierne i vari livelli espressivi.

riferimenti bibliografici

AKNIN 2009

L. Aknin, *Le péplum*, Paris.

AMY DE LA BRETÈQUE 1995

F. Amy de la Bretèque, *La figure du chevalier errant dans l'imaginaire cinématographique*, «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises» XLVII 49-78.

BABINGTON – EVANS 1993

B. Babington – P. Evans, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester.

BIERSCHENK 2013

I. Bierschenk, *Hidden Greatness in The Dwarf*, «Kognitionsvetenskaplig forskning – Cognitive Science Research» CVIII 1-11.

BOURGOIN 1986

St. Bourgoïn, *Richard Fleischer*, Paris.

BURNETTE-BLETSCH 2016

R. Burnette-Bletsch, *The Shadow of Nazareth (Venus Features/Warner Features, 1913): The Hermeneutics of an Unauthorized Adaptation*, in D. J. Shepherd (ed.), *The Silents of Jesus in the Cinema (1897-1927)*, New York-London, 132-57.

CALVO MARTÍNEZ 2000

J. L. Calvo Martínez, *The katábasis of the Hero*, in V. Pirenne-Delforge – E. Suárez de la Torre (éds.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999, Liège, 67-78.

CAMPANILE 2015

D. Campanile, *Cinema storico ed eternità di Roma*, «Status Quaestionis» VIII 37-52.

CAMPANILE 2017

D. Campanile, *Strutture narrative e mito nel cinema storico sul mondo antico*, «Studi Classici e Orientali» LXIII 293-318.

CLAUSS 1999

J.J. CLAUSS, *Descent into Hell: Mythic Paradigms in The Searchers*, «Journal of Popular Film and Television» XXVII/3 2-17.

CODELLI 2005

L. Codelli, s.v. *Fleischer, Richard O.*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. I, Torino, 649-51.

COLAVITO 2014

M. Colavito, *Barabbas*, in C. Santas – J.M. Wilson – M. Colavito – D. Baker (eds.), *The Encyclopedia of Epic Films*, Lanham, 69-72.

CULEDDU 2008

S. Culeddu, *Barabbas by Pär Lagerkvist: from the Novel to the Play*, «North-West Passage. Yearly Review of the Centre for Northern Performing Arts Studies» V 117-29.

DETIENNE – VERNANT 1977

M. Detienne – J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia* (1974), Roma-Bari.

DISCH 1995

T.M. Disch, *Christopher Fry. An Appreciation*, «Poetry» CLXVI/5 280-88.

DOUGLAS 2007

M. Douglas, *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*, New Haven.

DOVA 2012

S. Dova, *Greek Heroes in and out of Hades*, Lanham.

DUMONT 2009

H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris.

DUMONT 2012

H. Dumont, *L'Antiquité à l'écran. Mise en scène et problématique du décor*, in H. Lafont-Couturier (sous la direction de), *Peplum. L'antiquité spectacle*, Lyon, 70-79.

ELLEY 1984

D. Elley, *The Epic Film. Myth and History*, London.

FITZGERALD 2001

W. Fitzgerald, *Oppositions, Anxieties, and Ambiguities in the Toga Movies*, in S.R. Joshel – Marg. Malamud – D.T. McGuire, *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 23-49.

FLEISCHER 1993

R. Fleischer, *Just Tell Me When to Cry: A Memoir*, London.

FRANZONI 2004

C. Franzoni, *Strascinare i nemici. Rileggendo Fortini*, «Griseldaonline» IV
<http://www.griseldaonline.it/temi/il-nemico/strascinare-i-nemici-fortini-franzoni.html>.

GORDON 2015

J. Gordon, *Who the Hell is Hades? An Examination of Hades' Reception within Modern Film*, Victoria University (NZ) (<http://hdl.handle.net/10063/4462>).

HOLTSMARK 1997

E.B. Holtsmark, *Films and Ring Composition*, «Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico» II 271-74.

HOLTSMARK 2001

E.B. HOLTSMARK, *The Katabasis Theme in Modern Cinema*, in M.M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York, 23-50.

JENKINS 2009

B. Jenkins, *Barabbas in Literature and Film*, «Journal of Religion and Society» XI 1-17.

JONES 1962

L. Jones (ed.), *Barabbas. The Story of a Motion Picture*, Bologna.

DE JONG 2012

I.F. de Jong, *Homer. Iliad, Book XXIII*, Cambridge.

JUNKELMANN 2004

M. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom. Gladiator und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz.

KAMINSKY 1974

S. Kaminsky, *American film Genres. Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton (trad. it. *Generi cinematografici americani*, Parma, 1994).

KEZICH – LEVANTESI 2001

T. Kezich – A. Levantesi, *Dino De Laurentiis. La vita e i film*, Milano.

LECKY 1960

E. Lecky, *Mystery in the Plays of Christopher Fry*, «The Tulane Drama Review» IV/3 80-87.

VAN DER LINDE 2007

G. van der Linde, *In the Shadow of the Cross: on Lagerkvist's Barabbas*, «Literator» XXVIII/2 101-17.

LINDNER 2007

M. Lindner, *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, Frankfurt.

LUTYENS 1962

D.B. Lutyens, *The Dilemma of the Christian Dramatist: Paul Claudel and Christopher Fry*, «The Tulane Drama Review» VI/4 118-24.

MASI 2004

S. Masi, *Tonti, Aldo*, in *Enciclopedia del Cinema*, vol. IV, Roma, 219-20.

MEYER 2015

S.C. Meyer, *Epic Sound: Music in Postwar Hollywood Biblical Films*, Cap. 8: *Suoni Nuovi, Suoni Antichi: The Soundscapes of Barabbas*, Bloomington, 190-209.

MIKELLIDOU 2015

K. Mikellidou, *Euripides' Heracles: The Katabasis-Motif Revisited*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» LV 329-52.

NADEL 1995

A. Nadel, *Containment Culture. American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, Durham.

PATRIZI 2012

P. Patrizi, *Nascimbene, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVII, Roma, 821-23.

PERKINS 1972

V.F. Perkins, *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth.

PINKERTON 2014

N. Pinkerton, *Futures & Pasts: Barabbas*, «Film Comment» (11 Marzo)
<http://www.filmcomment.com/blog/futures-pasts-barabbas-richard-fleischer>.

PORTER 1971

D.H. Porter, *Ring-composition in Classical Literature and Contemporary Music*, «Classical World» LXV 1-8.

ROY 1964

E. Roy, *Imagery in the Comedies of Christopher Fry*, «Modern Drama» VII/1 79-88.

ROY 1965

E. Roy, *The Becket Plays: Eliot, Fry, and Anouilh*, «Modern Drama» VIII/3 268-76.

ROY 1968

E. Roy, *Christopher Fry as Tragicomedian*, «Modern Drama» XI/1 40-47.

RUIZ 2010

C.C. Ruiz, *La cruz del otro. Barrabás y la épica bíblica en el Hollywood de los 60 (Barabbas, Richard Fleischer 1961)*, «Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual» VIII 39-44.

SCHWAB 1981

G.W. Schwab, *Herod and Barabbas: Lagerkvist and the Long Search*, «Scandinavica» XX/1 75-85.

SCOBIE 1983

I. Scobie, *The Origin and Development of Lagerkvist's Barabbas*, «Scandinavian Studies» LV/1 55-66.

SMITH 1995

M. Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotions, and the Cinema*, Oxford.

SMITH 2010

M. Smith, *Engaging Characters. Further Reflections*, in J. Eder – F. Jannidis – R. Schneider (eds.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*, Berlin, 232-58.

SOLOMON 2001

J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven.

SORLIN 1977

P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris (trad. it. *Sociologia del cinema*, Milano 1979).

SPINAZZOLA 1965

V. Spinazzola, *Significato e problemi del film storico-mitologico*, «Cinema nuovo» XIV/176 270-79.

SPINAZZOLA 1974

V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano.

TONTI 1964

A. Tonti, *Odore di cinema*, Firenze.

USTINOVA 2009

Y. Ustinova, *Caves and the Ancient Greek Mind. Descending underground in the Search for Ultimate Truth*, Oxford.

WALSH 2008

R. Walsh, *Barabbas rewrites the Cross: Parody or Parable?*, in D. Shepherd (ed.), *Images of the Word. Hollywood's Bible and Beyond*, Atlanta, 113-29.

WIERSMA 1970

S.M. Wiersma, *Spring and Apocalypse, Law and Prophets: A Reading of Christopher Fry's, The Lady's Not for Burning*, «Modern Drama» XIII/4 432-47.

WOOD 1975

M. Wood, *America in the Movies: or, "Santa Maria, it had slipped my mind"*, New York (trad. it. *L'America e il cinema*, Milano 1979).